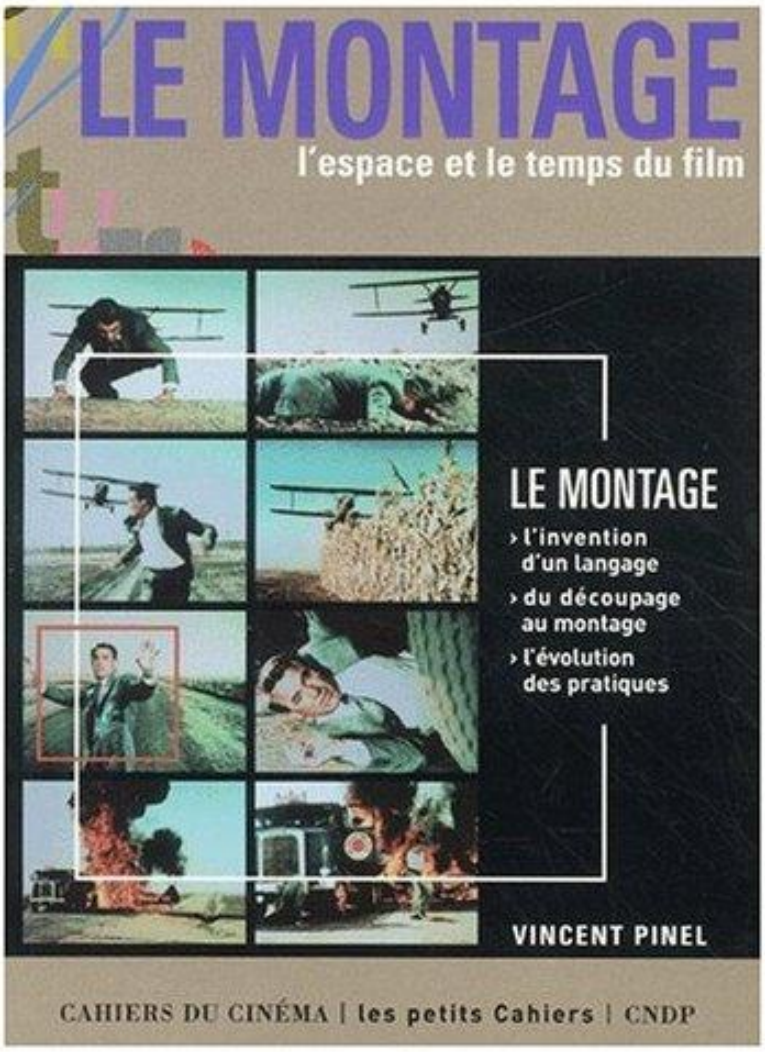
Vincent Pinel, Le montage, l'espace et le temps du film, Cahiers du Cinéma, Scérèn-CRDP, 2001


LE MONTAGE
l'espace et le temps du film
LE MONTAGE
› l'invention d'un langage
› du découpage au montage
› l'évolution des pratiques
VINCENT PINEL
CAHIERS DU CINÉMA | les petits Cahiers | CNDP

Ouverture

Qu'est-ce que le montage ?

Le mot entre dans le vocabulaire dans les années 10, en concurrence avec assemblage. Il définissait le simple aboutage de fragments divers ou d'une suite de tableaux. A la fin des années 10, la signification du mot s'élargit. Le montage s'applique alors à la dernière étape dans l'élaboration d'un film, qui assure la synthèse des éléments recueillis lors du tournage.

Cette synthèse recouvre 3 opérations :

- ✓ Cutting : opération matérielle (couper, coller).
- ✓ Editing : ordonner les éléments visuels aux éléments sonores.
- ✓ Montage : relations entre les plans dans une perspective esthétique et sémiologique.

Découpage et montage.

Il convient de distinguer découpage et montage : le premier, exercice d'analyse qui précède le tournage ou qui l'accompagne, est de l'ordre du projet ou de l'improvisation. Le second, opération de synthèse effectuée lors de la finition du film.

Le découpage prévoit l'organisation du film en le fragmentant en unités de temps et d'espace : les plans. Cette fragmentation prépare le terrain au montage.

Découper c'est concevoir plan par plan, cadre par cadre, ce qui sera montré et non montré, vu et non vu, entendu et non entendu. Le découpage définit la stratégie globale du film.

Le partage des deux activités est toujours inégal : dans le cas du reportage, l'opérateur improvise, accumule les prises de vue et le montage les met en ordre. Dans le cadre de films qui privilégient les longs plans-séquence, le découpage est privilégié au détriment du montage.

Le temps du tableau

I. Le cinéma sans le montage.

1. La « vue »

Les deux principaux modes de représentation du cinéma : la vue et le tableau, qui excluent d'emblée l'idée de montage.

La vue « Lumière » n'est en somme qu'une photographie en mouvement, permettant de saisir « la vie sur le vif ». La vue forme un tout, qui ne sollicite ni avant ni après, ni contrechamp. Prise unique de moins d'une minute, dictée par la nécessité de recharger l'appareil de prise de vues.

La vue reste le premier mode de représentation de ce qu'on n'appelait pas encore « le cinéma du réel ».

2. Le tableau

Le mot renvoie au vocabulaire des spectacles de variété, des revues et des opérettes. Le cinéma filme une scène (pris dans le sens d'une unité du récit dramatique) traitée sous la forme d'un tableau (prise de vues d'un seul jet embrassant frontalement la totalité d'un décor peint).

Le « théâtre de pose » de Méliès à Montreuil-sous-Bois dès 1897 prévoyait un côté scène et à l'opposé un appentis destiné à la prise de vues correspondant au « quatrième mur » du théâtre. Tout contrechamp est donc impossible. La caméra ne joue aucun rôle créateur : elle est l'instrument du simple enregistrement d'un spectacle préparé sur le plateau qui lui fait face.

3. La liberté de la « vue » et la rigidité du tableau

Leurs différences sont tangibles : liberté de la « vue », propre à l'expérience photographique, face à la rigidité du dispositif scénique du tableau.

La vue présente le monde réel, le tableau présente un décor, illustrant des scènes de fiction (vues historiques, scènes reconstituées). La caméra prend la place du spectateur, censé occuper la première place des fauteuils d'orchestre. Une règle tacite voulait que les acteurs soient vus en »pieds » avec de « l'air » au-dessus de la tête. Le regard du public, habité au théâtre, acceptait mal qu'un acteur ne soit pas représenté en entier. A mi-corps, il devient un « cul de jatte », un « homme-tronc ». Tout ce qui relève du jeu dramatique était nécessairement lié au dispositif théâtral.

Curieusement, les spectateurs refusaient dans la représentation du monde fictif ce qu'ils acceptaient dans les vues documentaires : L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat nous présente toute la gamme de plans, des plus éloignés au très gros plan. Jeu sur la profondeur de champ n'était pas accepté dans le cadre du tableau. Il faudra des années et vaincre une réticence psychologique pour imposer les prises rapprochées dans le domaine de la fiction. Il faudra pour cela remettre en cause le principe même du tableau, en introduisant une notion nouvelle et révolutionnaire : celle du plan, notion étroitement liée au montage.

4. Les tableaux en série

Les appareils se perfectionnent, on rallonge la longueur de la pellicule projetée. On colle sans distinction les vues et les tableaux, sans que l'on puisse encore parler de montage. Les films de fiction sont conçus comme une suite de tableaux, un décor naturel remplaçant parfois la toile peinte. Ces tableaux se succèdent sans solution de continuité, chacun d'eux représentant un moment du récit, une unité autonome d'espace et de temps, destinée à faire avancer la fiction par à coups. Vies de

Jésus et autres passions, sont significatifs de ces premiers temps du cinéma. Chaque tableaux se référant à des épisodes connus du public : fuite en Egypte, naissance du Christ, la Cène…

5. Un univers désordonné : les poules et le Christ en croix

Le tableau est par définition centripète : tout doit figurer dans l'image, et souvent c'était déjà trop. Beaucoup d'éléments, de personnages, une lumière parfois insuffisante, l'œil en est réduit à errer au risque de la confusion. On peut ainsi citer l'exemple d'un missionnaire en Afrique qui montre à ses ouailles une Vie et passion du christ. Lors de la crucifixion, les spectateurs s'interpellent et s'esclaffent de rire : il fallut plusieurs séances au missionnaire pour comprendre l'hilarité de son auditoire : au pied de la croix se trouvaient des poules et leurs poussins. Détail minuscule mais pas pour ces africains pour lesquels les gallinacés présentaient un caractère familier lié à leur vie quotidienne.

6. Les tableaux et le récit

Développer une histoire à l'aide de tableaux pose des problèmes sur le plan narratif : dans ***La vie d'un pompier*** de Porter, 1903, le sauvetage du feu en deux tableaux. Une chambre est cernée par le feu, l'extérieur d'un immeuble avec une échelle qui accède à la fenêtre. Les pompiers sauvent une femme, son enfant, puis reviennent dans la chambre éteindre le feu. Les spectateurs étaient amenés à regarder deux fois la même action. L'idée de mêler les deux visions comme le ferait un montage aujourd'hui était complètement impossible à l'époque, incomprise par le public pour qui le tableau est une figure indivisible.

Un autre exemple : ***Le voyage dans la lune*** de Méliès, 1902 : dans le 9è tableau, l'obus se fiche dans l'œil de la lune. Ensuite nous sommes sur le sol du satellite avant que l'obus n'alunisse brutalement. Redoublement de l'action. La notion de continuité n'existe pas encore, alors qu'aujourd'hui un raccord dans le mouvement aurait suffi à donner à l'action sa continuité. Ne pas reprocher à Méliès

d'avoir commis une erreur de montage, aussi injuste que de reprocher à Giotto son manque de perspective.

7. Premières atteintes à l'intégrité des tableaux

Dans ***Le vol du rapide*** de Porter, aux 14 tableaux, le réalisateur avait rajouté un plan présentant un gangster tirant de face sur les spectateurs. Une image qui avait fortement choquée à l'époque, ce qui assura une bonne part du succès du film. Par contre, on ne savait pas vraiment où le mettre dans la succession des tableaux. Soit au début, soit à la fin. Les exploitants choisirent de la mettre à la fin, pour faire sortir les spectateurs de la salle plus rapidement.

C'est avec un sous-genre : la course-poursuite, qui donne le prétexte à de multiples accidents de parcours. L'accumulation des personnages, leurs déplacements entraînaient invariablement une succession plus rapide des tableaux, suggèrent l'idée d'un rythme. Une succession qui tend à faire éclater le principe d'étanchéité de chaque tableau. On s'est rendu compte par exemple qu'il était nécessaire de faire entrer les personnages par le côté cour et les faire sortir côté jardin sous peine de donner l'impression qu'ils revenaient sur leurs pas. L'idée du raccord de direction émerge, une idée qui est l'un des fondements du découpage en plans et du montage.

II. Les intuitions de D.W Griffith

1. Au commencement était Griffith

Expérimenteur de la narration cinématographique à travers tous ses petits films qu'il tourne pour la Biograph de 1908 à 1913. Il reste fidèle au tableau, respectant le « quatrième mur », mais il rompit avec un cadrage très large, en se rapprochant des interprètes, cadré à mi-cuisse (le plan américain) selon l'expression française. Son effort consiste à rendre le tableau plus familier, plus réaliste, à briser l'étanchéité en jouant sur la circulation avec d'autres.

2. Le passage de la porte

Un personnage ouvre une porte et amorce une sortie. L'appareil « saute » et présente un nouveau décor tandis que nous voyons le même personnage entrer et fermer la porte derrière lui. Le passage de la porte fut la vraie transition. À la faveur de ce raccord, l'ouverture de la porte établit une continuité temporelle (action en continue qui suppose un temps continu) et une continuité spatiale (les deux espaces sont joint, seulement séparés par une porte).

3. La structuration de l'espace et du temps

Dans ***La villa solitaire***, 1909, une mère et ses filles sont victimes de cambrioleurs. En attendant l'arrivée du maître de maison, elles passent d'une pièce à l'autre pour gagner du temps. Ce passage dessine les contours d'un lieu imaginaire, composé décor par décor. L'assemblage des images n'établit pas qu'une continuité entre elles, il devient créateur d'un espace-temps arbitraire, l'espace du film. Le tableau, en perdant son autonomie, commence à devenir un plan

4. La structuration du récit

Griffith pressent également le principe du montage alterné : dans ***La télégraphiste de Lonedale***, 1911, la jeune femme, victime de gangster utilise son instrument pour appeler à l'aide. Succession de tableaux qui montrent tour à tour la jeune fille et la locomotive qui fonce à son secours.

Même idée pour le montage parallèle : dans ***Les spéculateurs***, Griffith oppose deux tableaux de façon contrastée. Le luxe d'une réception donnée par le spéculateur, la misère de malheureux affamés par la hausse du prix du blé. Ce qui oppose ces deux tableaux participe autant à l'expression que leur contenu individuel.

5. La beauté de l'actrice

La légende, selon Malraux (***Esquisse d'une psychologie du cinéma***), veut que Griffith ait été ébloui par la beauté d'une actrice, et ait décidé de la filmer en gros plan. Dans un premier temps, ces gros plans furent des pièces rajoutées qui redoublaient l'action. Leur intégration dans la continuité du film nécessite des nouvelles habitudes, une modification du regard du spectateur.

6. Deux films phares

Le fruit de ses recherches, Griffith les met à profit dans 2 superproductions, qu'il produisit lui-même : ***Naissance d'une nation***, le film qui fait surgir le cinéma moderne selon les propos d'Henri Langlois. On y retrouve les matériaux d'une nouvelle écriture cinématographique (échelonnage des plans, plans d'ensemble jusqu'au plan rapproché, création d'un espace spatio-temporel, montage alterné, montage parallèle). ***Intolérance*** ensuite, qui développe 4 intrigues parallèles à travers les âges, les entremêle et les met en parallèle.

Griffith amène une autre technique : le raccord-regard. Un type de raccord qui contredit sa fidélité au tableau, figure centrale de son art comme le soulignent les commentaires de Rohmer.

Si Griffith invente le montage comme écriture narrative, le montage ne préside pas encore à l'élaboration des plans, c'est-à-dire au découpage. En ce sens, on trouve nombre de faux-raccords car les plans n'avaient pas été filmés par rapport à leur invisible raccord.

L'influence de Griffith est considérable : chez Dreyer, Gance, les jeunes cinéastes de l'ère soviétique.

I. Les soviétiques et l'arme du montage (Russie, années 20)

1. Le primat du montage

Les cinéastes soviétiques demandent une révolution dans l'art en parallèle avec la révolution politique. Des mouvements d'avant-garde s'opèrent autour de Maïakovski, chef de file du mouvement futuriste. Pour ces hommes, le summum de la modernité était l'Amérique, avec son culte de la machine, de la vitesse, ses rythmes frénétiques, ses serials… et surtout ce moyen d'expression neuf, le montage.

Griffith avait le souci de raconter des histoires, les nouveaux cinéastes russes sont des théoriciens, poussés par l'engouement révolutionnaire, la rareté même de la pellicule qui encourageait à tourner et retourner les idées avant de tourner la manivelle. Tous leurs textes théoriques, malgré les divergences, entendent célébrer ce qu'ils considéraient comme le « nerf de la guerre » du langage cinématographique : le montage.

2. La démultiplication du point de vue

Dziga Vertov, dans son manifeste, *la révolution des kinoks*, 1923, critique la présentation théâtrale. A l'unicité du tableau, il substitue le « ciné-œil », la démultiplication du point de vue. L'œil se soumet à la volonté de la caméra, il est dirigé par elle. Le tournage consiste à accumuler les plans photographiés sous différents angles. Le montage orchestre ensuite ce matériel en recherchant un ordre, des assemblages et des points de coupe. La succession des plans donne le sens du film et impose au spectateur le discours du réalisateur.

3. l'unification des points de vue

Lev Koulechov se livre à un certain nombre d'expérimentations sur le montage qui ont laissé des traces dans les esprits. L' « effet K », la plus célèbre, mais celle qu'il estimait le plus c'est la création d'une femme qui n'a jamais existé. Réalisé pour ses élèves, il filme une femme à sa toilette : elle se coiffe, se maquille, il filme le visage, la tête, la chevelure, les mains, les jambes, tous ces éléments appartenant à des femmes différentes, mais donnant l'illusion par le montage que nous nous trouvons face à une femme unique. Le thème n'est pas futile, il permet de comprendre que l'on peut reconstituer un sujet à partir de plans de celui-ci éclatés, on peut également créer un sujet en assemblant des plans hétéroclites, à la condition que des indices permettent de faire le rapprochement. Depuis, le cinéma a longuement épuisé cette possibilité : si un acteur joue du piano, les mains que l'on voit sont celles d'un pianiste professionnel. Bresson, pourtant auteur scrupuleux, a de la même façon prêté ses mains et son écriture au curé d'Ambricourt (***Journal d'un curé de campagne***, 1951).

4. Eisenstein, et le « montage des attractions »

Dans ses premiers long-métrages, il entendait façonner le public à l'aide ce qu'il appelait le « ciné-poing ». Il adapta pour ce faire le procédé du « montage des attractions » de son maître, Meyerhold. Il voulait provoquer chez le spectateur une émotion violente en accolant des images fortes, à priori sans lien contextuel, sans relation narrative.

Dans ***La grève***, 1925, les images de la répression tsariste contre les grévistes d'une usine métallurgique étaient juxtaposées à celle d'animaux égorgés dans un abattoir, aucun lien ne reliant les deux actions.

Dans ***Octobre***, les discours verbeux des mencheviks étaient entrecoupés de gros plan sur des mains de harpistes, soulignant ainsi la vanité et le caractère lénifiant de leurs propos.

On a beaucoup glosé sur ces coups de force, mais les figures de style font parfois des retours inattendus : le montage contemporain peut ainsi puiser dans des formes jugées maladroites ou périmées (Shining et les images mentales)

5. Potemkine, apogée du montage eisensteinien

Il affine la forme du « montage des attractions » avec ce film. L'association de deux plans est perçue sous l'angle du choc. L'idée naît de la collision. Comme une « série d'explosions dans un moteur d'automobile ». Le dynamisme du montage donne l'impulsion au film.

Eisenstein maniait avec éloquence un principe, le détail pour le tout, et un procédé, le gros plan. La célèbre scène des escaliers d'Odessa constitue un manifeste du montage eisensteinien, coordonnant tous les mécanismes de l'émotion jusqu'à faire naître l' « idée », la nécessité de la révolte.

L'autre apport réside dans la liberté qu'il apportait à ses raccords : le soldat lève son sabre (amorce), le geste d'une femme déchiré par une balafre (résultat), un marin fou de rage brandissant une assiette pour la casser (répétition du geste qui donne une force étonnante à la scène). Chez Eisenstein, le montage n'a pas de justification réaliste, il réside dans une puissance et sèche volonté d'expression, comme un cri pour Eisenstein, comme un chant chez Poudovkine (Léon Moussinac).

6. Le montage des films soviétiques au temps du muet

Poudovkine, auteur de *La technique du film* en 1926. Il fait le point des recherches de ses compatriotes, qui, reprenant l'héritage de Griffith, radicalisèrent et adaptèrent ces concepts à leurs préoccupations.

Poudovkine place quelques principes de base sur le montage, tel qu'il fut pratiqué par les cinéastes russes au temps du muet : fragmentation de la scène, liberté des angles et des distances, création d'un espace et d'une temporalité du film, prise en main du spectateur.

Le texte fut traduit en anglais et gagna sa postérité auprès des réalisateurs anglo-saxons. Des recherches qui contribuèrent à façonner les grands principes du découpage et du montage classique.

II. Moyen d'expression ou instrument narratif ? (France, 1918-1928)

1. Gance et « la musique des images »

Le premier en France à avoir tirer parti des leçons de Griffith fut Abel Gance. Il découvre *Naissance d'une nation* lors d'un voyage à Londres en 1915 (le film était interdit en France). La dixième symphonie qui sort en 1918 quelques jours après l'armistice, marque une rupture. Sombre drame bourgeois avec un découpage subtil. Le film joue sur une large gamme de plans. Le montage, subtil, rompt avec la morne écriture des films français. Cependant, comme chez Griffith, l'emprise du tableau marque son film de façon rémanente, et laisse même des marques dans ses œuvres sonores. Si le cinéaste use allègrement de la variation des grosseurs de plans, il ne s'éloigne qu'avec réticence de la visée « à hauteur d'homme » et de la perpendiculaire par rapport au décor.

2. Le montage court

Gance renouvelle une autre technique de Griffith : le montage accéléré. Une série de plans plusieurs fois répétés. Après un premier en plans longs et variés, l'enchaînement de plans rapides entraîne une sensation d'accélération du mouvement. Un type de montage que l'on retrouve notamment dans ***La roue***. La séquence du train qui s'emballe fit une grande impression sur le public et enthousiasme les jeunes cinéastes comme Germaine Dulac : « mouvements d'yeux, de roues, de paysages, noires, blanches, croches, combinaison d'orchestration visuelle : le cinéma ! Drame peut-être, mais drame conçu dans une forme absolument originale, loin des lois qui régissent la scène et la littérature. » La séquence du montage rapide fut dès lors l'exercice imposé de tout jeune cinéaste un peu ambitieux,

75 ans avant qu'elle ne devienne une des figures favorites du clip et du film d'action. Gance l'applique à son paroxysme avec la séquence du chant ***La marseillaise*** dans son Napoléon en 1927, où chaque plan est réduit à un photogramme.

3. Jean Epstein et le montage en liberté

Disciple d'Abel Gance, il est le cinéaste qui impose les notions nouvelles de découpage et de montage. Dans ***l'Auberge rouge***, 1923, et ***cœur fidèle***, 1923, il réalise un énorme travail sur les gros plans. Le cinéaste observe librement les êtres sous les angles les plus variés. Il tourne autour des objets, il recherche l'expressivité, la surprise de l'angle de vision. L'intérêt de cette démarche, c'est qu'elle absente de gratuité. La caméra dans cœur fidèle, participe à l'action et exprime les états d'âme des personnages. Scène célèbre de la fête foraine, traitée sous l'angle du montage rapide, exprime avec force le vertige de la jeune héroïne.

4. Découpage et montage dans la production courante

A l'époque, les cinéastes ne se préoccupent pas de telles subtilités : le découpage reste élémentaire, le montage réduit à une fonction narrative élémentaire.

Chaque scène est d'abord filmée dans son intégralité, en plaçant l'appareil face au décor, à telle distance que l'on ait tous les acteurs dans le champ. Dans un deuxième temps, on tourne les « premiers plans » : on s'approche des principaux personnages pour les prendre « buste ». L'angle de prise de vue est identique ou parallèle à l'axe principal. Le montage consiste à choisir les éléments proches ou éloignés les plus aptes à exprimer les différents moments de la scène.

5. Qui fait quoi ?

Le métier de monteur est né assez tard, au moment du passage au sonore. Au temps du muet, presque toujours des monteuses (Marguerite Beaugé pour Gance, « Madame Oswald » pour Dreyer et sa

passion de Jeanne d'Arc), des ouvriers sans initiative. Le gros du travail est effectué par le réalisateur, soit, le cas le plus fréquent, part l'opérateur, ou l'assistant-réalisateur. Leur travail comportait la responsabilité de la rédaction et des la mise en place des cartons. En Grande-bretagne, Hitchcock entra dans la carrière avec cette activité.

III. Hollywood fixe les règles (Etats-Unis, 1916-1928)

1. Le pouvoir au bout des ciseaux

Pour les studios naissants, le succès d'un Griffith pose problème : les réalisateurs, jugés encombrés, imprévisibles et dépensiers, sont préférés les acteurs, qu'ils pensaient pouvoir plus facilement contrôlés.

Le travail de fabrication est divisé : préparation, réalisation, finition, chaque étape est contrôlée. Le metteur en scène a des pouvoirs limités : la mise en scène, parfois même la seule direction des acteurs.

Le pose de monteur fut créé pour assurer le contrôle de la production sur l'étape finale de la fabrication : le final cut. Les terribles épreuves des films d'Erich Von Stroheim tout au long des années 20 sont révélatrices de ces pratiques, sous la coupe d'Anastasie, égérie des censeurs au pouvoir considérable.

2. Le montage comme accomplissement du découpage

11 ans seulement séparent ***Intolérance*** du ***Chanteur de Jazz***. Les cinéastes ne s'abandonnent pas à des formules paresseuses de « mise en film », effectuèrent un travail subtil qui privilégie le découpage dont le montage assure l'accomplissement. En témoignent des films comme ***Les rapaces***

de Stroheim, ***l'Aurore*** de Murnau, ***Le vent*** de Sjöström, les films burlesques de Mack Sennett, Harry Langdon, Buster Keaton et Charlie Chaplin.

L'influence des recherches soviétiques furent décisives, mais canalisées dans un sens contraire : pas d'effets provocateurs, les américains ne développèrent pas de culte du montage. C'est un simple instrument de narration et ils conservèrent une grande réticence quant à l'utilisation du montage court et du gros plan (la durée du plan tourne autour de 6 sec aux Etats-Unis entre 1918 et 1923, 6,5 sec en Europe, contre 3 pour le *cuirassé Potemkine*).

Par contre, ils vont très loin pour camoufler l'écriture derrière le rideau du naturel tout en allant très loin dans les subtilités de l'expression visuelle : s'élabore le style classique du montage hollywoodien, mis en place entre 1920 et 1926.

3. Le jeu avec le temps

Découpages et montage définissent les plans, qui s'unissent entre eux pour constituer des ensembles définis par une action unitaire : la scène (marquée par la continuité spatio-temporelle) et la séquence (qui comporte des ellipses).

Monter un film consiste à organiser le temps : celui, réel du tournage, celui du film, celui ressenti par le spectateur.

Le temps est pensé par le découpage et déterminé par le montage. Les plans sont organisés, leur relation de même : continuité temporelle ou discontinuité, ellipses brèves ou sautes importantes, jeu sur la chronologie (retour en arrière), morcellement des plans, plan fixe ou mobile, coupe franche ou effets de liaison.

La temporalité est définie par des continuités et des ruptures. Dans les segments continus, les plans successifs correspondant bien aux mouvements d'attention successifs de la perception courante. Ils sont reliés par des coupes franches et mettent en œuvre des raccords de regard ou de mouvements.

Les ruptures sont suggérées par la simple ellipse jusqu'à des durées plus importantes, suggérées par des moyens spécifiques (fondu au noir, rotation du mouvement des aiguilles, effeuillage du calendrier, bref montage rapide).

La question du rythme ne peut se limiter à une simple métrique ; La longueur du plan est une donnée complexe, relative, autant vécue que ressentie, en vue de créer délibérément frustration ou lassitude.

4. Le jeu avec l'espace

Au cinéma, l'espace est un concept aussi ambigu que le temps. On distingue, l'espace à filmer, celui du décor où évolue l'acteur, l'espace enregistré, celui du cadre filmé par l'appareil, l'espace du film, suscité par le découpage-montage des plans.

L'espace du film est né quand les prises de vues ont commencé à être multidirectionnelles. Plus tard, en s'approchant des personnages en prenant un angle par rapport à une ligne imaginaire recouvrant leur échange de regards (la eye-line) pour mieux valoriser les yeux d'un personnage, puis ceux de l'autre. L'angle à 180° ne permettait pas d'assurer le croisement de ces regards, les personnages semblant regarder dans la même direction. D'où l'apparition du champ/contrechamp, rare règle instituée dans la mise en scène cinématographique. Dans ce principe, on définit les raccords de direction. Il convient dès lors de ne pas franchir la ligne de yeux. Si un personnage marche de la droite vers la gauche, un contrechamp à 180° inverse le sens du déplacement et donne le sentiment que le personnage revient sur ses pas. En prenant soin de ne pas franchir la ligne crée par le déplacement, la direction est respectée.

Une autre règle est celle d'éviter les changements d'angles trop faibles (moins de 30°) lorsque l'on passe d'un plan à un autre. Sinon, on donne le sentiment d'une saute.

Ces règles, élaborées durant les années 20, ne furent pas reçues comme des commandements. Lubitsch, attentif à toutes les formes de relation entre les personnages, y porte une certaine attention. Borzage, champion de la diversité des angles, y consacre peu d'importance, ses films muets abondent en faux raccords. Ces règles ne s'appliquèrent qu'avec le développement du sonore.

L'alliance du son et de l'image

I. Le montage classique (1929-1958)

1. Le montage et l'arrivée du cinéma sonore

Accueilli avec enthousiasme par les spectateurs, beaucoup moins par les cinéastes, le passage au sonore faisait craindre un anéantissement des recherches effectuées dans le découpage-montage. Des inquiétudes parfois fondées : des films médiocres s'abandonnèrent à une sorte de retour au théâtre filmé. Le seul dialogue devint pendant 20 ans le support de la structure filmique autour duquel s'articule le découpage.

2 films se détachent : ***Hallelujah*** de King Vidor, 1929, le spectateur est immergé dans un sublime bain sonore spiritual. Exploit d'autant plus fort que les extérieurs avaient été enregistrés sans son direct et que le montage se fit sans matériel adapté (la Moviola est inventée l'année suivante).

L'Ange bleu de Sternberg, 1930. Le jeu des ouvertures et fermetures de portes dans la loge de Lola laisse entendre la musique de la scène et l'ambiance de la salle sans que l'image elle-même s'attache à ce détail. Avec Sternberg, on découvre que le son ne se limite pas qu'au dialogue, il peut être un moyen d'expression sans nuire pour autant au pouvoir des images.

Le mode de « représentation institutionnel »selon les mots de Noël Burch ne connurent que des variations mineures jusqu'à nos jours. Le principe du montage sonore évolua peu, même avec le passage au son magnétique dans les années 50. Le passage au montage virtuel depuis la fin des années 90 change par contre la donne.

2. Le métier de monteur

L'abondance et la complexité des ces questions et du matériel, impose la présence d'un collaborateur spécialisé dans ces questions. Maître d'œuvre de la finition du film, sous la supervision du studio, sauf dans le cas où le réalisateur est lui-même le producteur de son film.

En Europe, le chef monteur est un collaborateur du réalisateur chargé de respecter ses intentions et placé sous son autorité.

3. La transparence du montage classique hollywoodien

Dès le milieu des années 30, le montage classique atteint son apogée. Dominé par le découpage, il repose sur des principes simples :

- ✓ Forme narrative s'efforce à la simplicité. Respect de la continuité de la linéarité et des 3 unités.
- ✓ Développement narratif dicte la forme du film.
- ✓ Les points de vue du découpage permettent au spectateur de bénéficier de la meilleure vision possible du film.
- ✓ Ponctuation simple (fondus, enchaînés, volets) pour le passage du temps.
- ✓ L'ambiance sonore, les raccords, les champs/contrechamps donnent le sentiment de la continuité de l'action.
- ✓ Le montage s'efforce d'être invisible.

L'ensemble contribue à la transparence du montage. Une exception à ce principe est justement le montage dans le vocabulaire technique américain : un bref assemblage de plans très courts utilisés entre 2 séquences pour exprimer le passage du temps (les débuts lyriques de Susan dans Citizen Kane).

4. Le montage classique en question

Tous les films américains n'assumèrent pas une telle transparence : ***Citizen Kane***, filmé en 1939 et sorti en 1941, apparaît comme une véritable provocation. Le montage est parsemé d'effets voyants et la bande-son est éblouissante, il introduit des plans extrêmement longs, mais il bouleverse la linéarité de la narration en procédant à une série de retours en arrière. A l'effacement du réalisateur, Welles impose la présence de l'auteur. Un film, rare, qui en fit naître d'autres sur son modèle.

Les plans de *Citizen Kane* jouent sur la profondeur de champ pour en tirer des effets dramatiques : on les appelait plans séquence. Un travail sur l'espace et la lumière les distingue de la platitude du plateau.

Autre forme de plan-séquence : le long plan en mouvement. Effectué à la grue ou à la dolly, pour mieux explorer le décor. Ce plan permet d'éviter le montage sans renoncer tout autant au découpage. Succès de ce type de plan dans les années 40 et 50, qui s'explique pour des raisons artistiques (glissement fluide, quasi onirique) et pragmatique également (permet d'éviter les ciseaux du monteur).

Ce jeu sur la durée ne pouvait manquer de susciter le rêve d'un cinéaste pour un film tourné en un seul plan unique. Hitchcock relève le défi avec ***La corde***, 1948. Mais l'énorme caméra Technicolor ne supporte pas plus de 300 mètres de pellicule, soit 11 minutes d'autonomie. Le film fut divisé en 11 plans, aujourd'hui, avec la caméra numérique le rêve du plan unique est enfin possible (***Time Code*** de Mike Figgis, 2000 qui montre en Split-screen 4 plans synchrones d'1 heure 30). Hitchcock pour les raccords, s'appuie sur le dos d'un personnage qui vient obturer le champ. Aujourd'hui, nous nous apercevons que les raccords ne passent pas inaperçus, alors que les habituels champs/contrechamps sont quasiment invisibles, parce que nous sommes habitués à ce type de jeu. Hitchcock en tirera les leçons en revenant au découpage-montage traditionnel.

III. Le cinéma d'auteur et le montage

1. Le modèle remis en cause

Le montage, étroitement lié au découpage, rouage d'une écriture lisse et transparente, laisse à croire que le modèle est achevé. Sans exclure ni l'invention, ni le brio de la mise en scène, qui impose la discrétion. Ce montage servit de modèle à toutes les cinématographies du monde, y compris au cinéma soviétique des années 30 à 60. Quelques auteurs y firent de sérieuses entorses.

2. Quelques figures de style contestées

En particulier les effets concernant la linéarité du récit : le caractère désuet du fondu enchaîné qui annonce un retour en arrière. Une coupe franche bien placée et une bande sonore bien placée, un mouvement d'appareil envoûtant à la façon de Kenji Mizoguchi dans ***les contes de la lune vague après la pluie*** suggère tout aussi bien le passage.

La figure de style la plus controversée est sans conteste le champ/contrechamp, très utilisé dans le cinéma classique, pour filmer une conversation à 2 personnages. On lui reproche une facilité paresseuse de mise en scène, même si encore aujourd'hui, la règle des directions de regard est toujours respectée. On essaie de trouver des solutions plus ou moins inventives pour éviter la figure : simple plan de profil des deux personnages, mouvement d'appareil, mise en place sophistiquée…

3. Les figures valorisées

D'autres figures, peu goûtés du montage classique, furent au contraire valorisées : le plans séquence, le montage éclaté, les effets de montage choc utilisant souvent le son (le cri du cacatoès placé en tête de la séquence du départ de Susan et de la colère de son mari dans *Citizen Kane*), le jump cut, saut

consécutif à une coupe à l'intérieur d'un plan dans les ***Quatre cent coups***, de Truffaut (François Doinel interrogé par l'assistante sociale) et ***A bout de souffle*** (série de plans sur la nuque de Patricia dans une voiture).

4. « Montage mon beau souci »

Une légende veut que Godard, en regardant le premier montage d'*A bout de souffle*, ait constaté que le film dépassait d'1/2 heure la durée souhaitée. Il aurait coupé systématiquement quelques images en tête et en queue de chaque plan au lieu de sacrifier des scènes entières selon la pratique habituelle. Cette légende qui accrédite la grogne des réalisateurs contre Godard, accusé de porter atteinte à une des règles fondamentales du montage classique : le raccord qui devait être juste et invisible.

L'examen du film montre que le montage ne relève aucunement du hasard. Godard, très impressionné par le documentaire de Jean Rouch, ***Moi, un noir***, tournée en-dehors des normes traditionnelles de la continuité filmique. Par ailleurs, le tournage du film, largement improvisé, sans découpage initial, affranchissait le montage de toute contrainte préalable. Godard joue d'audace, cultive l'ellipse et donne au film son style inimitable, rapide et syncopé.

La rupture avec le raccord classique ne signifie pas pour autant l'assemblage arbitraire des plans. Godard utilise le raccord de mouvement pour relier 2 scènes, mais distinctes : Michel Poicard amorce dans une scène un geste qu'il achève dans un espace différent et à un autre moment. Manière pour Godard de montrer qu'il n'y a pas des règles, seulement des habitudes, et que tout devait être réinventé pour les besoins de chaque film.

5. Le collage, la « collure rapide »

Dans ***Hiroshima, mon amour***, Resnais joue la carte d'une structuration complexe. Inspiré par *Citizen Kane* il abandonne les rivages du récit classique pour orchestrer à la façon d'une partition musicale, une série de motifs hétérogènes jusqu'à les brasser étroitement dans la dernière partie du film.

L'apport principal de l'auteur tient dans ses collages, au sens pictural du terme. Resnais, que l'on retrouve notamment dans ***Nuit et brouillard***, mêle les images documentaires à une histoire d'amour contemporaine et aux souvenirs mal éteins de Nevers qui surgissait du passé de l'héroïne.

A l'inverse du cinéma d'auteur, l'autre étape marquante du montage apparut avec les deux films de Sam Peckinpah : ***La horde sauvage*** et ***chiens de paille***. Violence paroxystique qui utilise tous les artifices du montage court : fast cut (surdécoupage d'un simple mouvements en une série de plans très brefs). L'usage paradoxal du ralenti permettait de mettre en relief la fréquence frénétique de ces effets.

6. Mettre au jour le film

On aurait tort de considérer le montage comme un simple assemblage de pièces à l'aide de quelques effets et procédés. De même, c'est une erreur de croire que des règles fixes, un « mode d'emploi » à respecter scrupuleusement, les conseils qui se sont ainsi transmis n'étaient que des recettes plus ou moins suivies par ailleurs (raccord de mouvement suppose un franchissement d'espace, il ne donne pas le sentiment d'un raccord juste et il est nécessaire de supprimer quelques images ; dans une conversation champ/contrechamp, il est conseillé de couper l'image de celui qui parle juste avant qu'il ne prononce sa dernière syllabe ; pour passer à une nouvelle séquence, il est bien vu d'amorcer en amont son ambiance sonore…)

Le travail du monteur se fait étroitement avec le réalisateur, il dépend de ses yeux, de ses oreilles, et bien entendu du matériel dont il dispose (Hitchcock et Georges Tomasini ; Rossellini, Michelangelo Antonioni et Eraldo Da Roma ; Godard et Truffaut et Agnès Guillemot)

Incessant déplacement du gnéral vers le particulier, du particulier vers le général. Tout ceci entraîne des recherches, des essais, d'autant plus compliqué si un story-board ou découpage de fer ne vienne contraindre la liberté du montage.

Conclusion : Les libertés du montage virtuel

En 1981, l'invention de la caméra Aäton pose les nouveaux principes du montage virtuel : les images directement placées sur disque dur pourront être travaillées directement. À aucun moment, le montage ne sera reporté sur un support physique. Le montage virtuel s'impose en France à partir de 1990, participant au vaste mouvement de numérisation de toutes les techniques du cinéma, de la prise de vues, à la diffusion sonore. Changement de travail radical. A la lente et minutieuse patience, se substitue le vertige d'un choix illimité simple et immédiat. Le montage dépasse même l'assemblage des images pour s'insinuer à l'intérieur des plans (recadrage, déformations, modifications de la lumière, enchaînement des plans, trucages numériques).

Il convient de positiver face à ces perspectives nouvelles, tout en mettant l'accent sur le danger de la facilité : un abus de ralenti, montage rapide, enchaînés qui débouchent sur une bouillie visuelle. La question se pose par rapport à la période précédente, marquée par un montage qui se fondait sur la difficile contrainte de représenter à l'identique l'apparence du réel.

Le spectateur aujourd'hui est habitué aux effets du montage classique. Pour paraphraser Bazin parlant du cinéma, il convient que le montage poursuive son évolution et invente d'autres formes, nous obligeons à rester vigilants et actif.